DIE MUNDARTEN IM HOCHDEUTSCHEN DRAMA

BIS GEGEN DAS ENDE DES 18. JAHRHUNDERTS.

EIN BEITRAG ZUR GESCHICHTE DES DEUTSCHEN DRAMAS UND DER DEUTSCHEN DIALEKTDICHTUNG.

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR

ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

DER HOHEN

PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT DER KÖNIGLICHEN UNIVERSITÄT BRESLAU

EINGEREICHT

UND MIT IHRER GENEHMIGUNG VERÖFFENTLICHT

VON

ALFRED LOWACK.

MITTWOCH, DEN 27. SEPTEMBER 1905 MITTAGS $12^1/_2$ UHR

IN DER AULA LEOPOLDINA

VORTRAG:

„GOETHES VERHÄLTNIS ZUR VOLKSTÜMLICHEN LITERATUR"

UND

PROMOTION.

LEIPZIG.

DRUCK VON HESSE & BECKER.

Gedruckt mit Genehmigung der hohen philosophischen Fakultät
der Königl. Universität Breslau.

Referent: Professor Dr. Max Koch.

Die vollständige Arbeit wird als VII. Band der von M. Koch und Gr. Sarrazin herausgegebenen „Breslauer Beiträge zur Literaturgeschichte“ bei Max Hesse in Leipzig erscheinen.

A. Allgemeine Vorbemerkungen (Begrenzung des Themas).

Diese Arbeit soll sich auf das „Kunstdrama" beschränken; auch soll nur die Mundart im hochdeutschen Drama behandelt werden, in dem sie dann natürlich einen besondern Zweck verfolgt. Damit fallen von vornherein außerhalb des Kreises der Betrachtung die erst eine Vorstufe zum Drama bildenden „Zwiegespräche", sowie die sogenannten „Volksschauspiele", in denen es Sitte war, die Bauern und Hirten in ihrer Sprache reden zu lassen.[1]) Ferner müssen die ganz im Dialekt verfaßten Stücke, in denen eine bewußte Anwendung desselben zu bestimmten Zwecken nicht vorliegt, unberücksichtigt bleiben, wie beispielsweise die alten Schweizer Dramen von Jakob Ruef u. a., die im 147. Bd. des Stuttg. liter. Ver. herausgegebenen niederdeutschen Bauernkomödien, desgleichen die nahezu vollständig in der Mundart geschriebenen und daher eben im wesentlichen nicht hochdeutschen Stücke, zu denen u. a. die 1618 erschienene, jetzt im 4. Bd. der Drucke des Ver. f. nd. Sprachforsch. von neuem gedruckte „Hanenreyerey" gehört, in der nur ein Mönch und ein Student hochdeutsch sprechen, wie denn auch bei den eben erwähnten Bauernkomödien in „Tewesken Kindelbehr" als einziger der Doktor hochdeutsch und in „Teweschen Hochtydt" nur der Schreiber Blasius ein wenn auch sehr bedenkliches Hochdeutsch redet. Weiter ziehe ich nur diejenigen Dramen zur Untersuchung heran, in denen ausgeprägtere Mundart vorliegt. Wiederholt begegnen uns nämlich auch Stücke, in denen manche Rollen nur ab und zu ein dialektisches Wort aufweisen, also doch wenigstens dialektische Färbung tragen, wie die Bauern in M. Joh. Rudolf Fischers „Des Teuffels Tochter . . ." (1624), in Joh. Mylius' „Germania

[1]) Das zeigen besonders die Sammlungen von Weinhold, Fr. Vogt, Aug. Hartmann, W. Pailler, Matthias Lexer u. a. m.

Luxurians" (1643), in Joh. Riemers[1]) „Die erlöste Germania" (1681) u. a. Übrigens kann solche dialektische Färbung natürlich auch unbewußt geschehen, wie das meines Erachtens in Simon Roths „Aluta" (1557)[2]) der Fall ist; hier läuft zwar der Bäurin Aluta hin und wieder ein schwäbisches Wort unter; dieselbe Erscheinung finden wir aber auch bei den andern Personen des Stückes. Der sonst so zuverlässige Joh. Bolte irrt hier, wenn er (ADB XXIX, S. 340) mit den Worten: „Die Bäurin Aluta läßt er (Roth) schwäbisch reden", zu der Annahme verleitet, daß es sich hier um ausgeprägteren Dialekt handle, und daß Aluta im Gegensatze zu den andern Personen des Stückes sich der Mundart bediene.

Ausgeschlossen bleiben hier auch die zahlreichen Fälle, in denen durch Entlehnung von Wörtern oder Wendungen aus der dem Dialekt nahestehenden „Umgangssprache", ähnlich wie bei Anwendung der Mundart selbst, der Rede mehr Natürlichkeit verliehen werden soll, wie das Hermann Wunderlich in seinem Buche: „Unsere Umgangssprache in der Eigenart ihrer Satzfügung" (Weimar und Berlin 1894)[3]) auch für die klassischen Dramen Goethes und Schillers nachgewiesen hat. Ich fasse ferner „Dialekt" bzw. „Mundart" nur im engeren Sinne und verstehe darunter die Sprechweise der einzelnen deutschen Landschaften; infolgedessen bleibt von mir unberücksichtigt die Sprache einzelner Klassen der Bevölkerung; so die Judensprache[4]), die im 18. Jahrhundert ziemlich häufig im Drama Verwendung fand[5]), besonders auch in der Zeit der Stürmer und Dränger (z. B. der Jude in H. Leop. Wagners „Die Reue nach der Tat" (1775), Aaron in Lenz' „Die Soldaten" (1776), Itzik, Schummel und Mauschel in Maler Müllers „Fausts Leben. Erster Teil" [1778]).

---

[1]) Vgl. J. Göckeler: Ein Marburger Dramatiker des 17. Jahrhunderts. Marburg 1892, S. 11.

[2]) Ex.: Innsbruck.

[3]) Vgl. dazu: Max Koch, in den „Berichten des Freien deutschen Hochstifts zu Frankfurt a. M."; Neue Folge, Bd. 11 (1895), S. 253 ff.

[4]) In sprachlicher Hinsicht vgl. hierzu Jacob Gerzon: Die jüdisch-deutsche Sprache, eine grammatisch-lexikalische Untersuchung ihres deutschen Grundbestandes. Heidelb. 1902.

[5]) H. Carrington: Die Figur des Juden in der dramat. Literatur des 18. Jahrhunderts. Heidelb. 1897. Oskar Frankl, der Jude in den deutschen Dichtungen des 15., 16. und 17. Jahrhunderts. Leipzig 1905.

Selbstverständlich bleibt auch die Verwendung fremder Sprachen im deutschen Drama unerörtert. Da diese aber meist zur Erreichung derselben Zwecke wie die deutschen Dialekte herangezogen wurden (so zur Kennzeichnung der Heimat, zur Erzielung komischer Wirkungen), möchte ich darüber wenigstens kurz einiges bemerken. Bereits um 1570 scheint am Kasseler Hofe ein zweisprachiges Stück entstanden zu sein (Lyncker: Gesch. des Theaters und der Musik in Kassel, S. 229f.)[1]; 1611 schrieb Markgraf Moritz eine „Comoedia penteglottis", „Sophomoria" (Goedeke II², S. 523); auch Frischlin hatte sich im „Julius Redivivus" und in „Phasma" bereits mehrerer Sprachen[2] bedient; in viel stärkerem Grade tut das Joh. Valentin Andreae im „Turbo" (1616)[3], wo neben Hochdeutsch, einigem Niederdeutsch und Kauderwelsch sich auch Lateinisch, Griechisch, Französisch, Hebräisch (sogar mit hebräischen Lettern geschrieben) findet; ähnlich kommt in Mylius' „Germania Luxurians" (1643) in drei Interszenien Französisch und in einem Spanisch zur Anwendung.[4] Auch die Sprache der deutsch-radebrechenden Ausländer bleibt unberücksichtigt. Sie findet sich schon in der Übersetzung des lateinischen Julius Redivivus von Nicod. Frischlin durch seinen Bruder Jacob (übersetzt 1592; Ex.: Breslau), wo der Franzose „Allobrox" in ihr spricht; aber erst durch Lessings Riccaut de la Marlinière wurde dies Mittel auf der Bühne heimisch.[5]

Schließlich soll meine Untersuchung eine literargeschichtliche sein, weshalb rein sprachliche Fragen im wesentlichen keine Berücksichtigung finden; im allgemeinen bemerke ich schon hier, daß die jeweilig angewandte Mundart in den meisten Fällen nicht unbeeinflußt vom Hochdeutschen ist, daß sich vielmehr nicht selten gar manches hochdeutsche Wort mit eingeschlichen hat, eine Erscheinung, die indes um so weniger zu verwundern ist, als ja die älteren Dramatiker meist „ge-

---

[1]) Vgl. dazu J. Goeckeler a. a. O., S. 11.

[2]) Im „Julius redivivus" der lateinischen, französischen (Allobrox) und italienischen (Caminarius) Sprache, im „Phasma" der lateinischen und deutschen.

[3]) Ex.: Breslau, Stadtbibl.

[4]) Goeckeler, S. 11.

[5]) Vgl. Goedeke IV² S. 24.

bildete" Geistliche und Magister waren, die der unverfälschten im Volke gesprochenen Mundart doch mehr oder weniger fernstehn mochten.

Leider vermochte ich zwei der für meine Untersuchung in Betracht kommenden Dramen nicht ausfindig zu machen: Joachim Lesebergs „Susanna" (1609) und Christian Roses „Teophania" (1646).

Lesebergs Drama konnten schon Goedeke[1]) und Pilger[2]) nicht finden. Das Stück ist nur aus Freieslebens Nachlese zu Gottscheds „Nötigem Vorrat", S. 22, bekannt. Freiesleben bemerkt dazu u. a.: „Das Stück . . . ist in Versen geschrieben und zwar großenteils in plattdeutscher Mundart, indem zween Mecklenburger Bauern mit aufgeführt werden und fast in allen Szenen vorkommen." Ob dieses Stück nicht vielleicht bloß eine Umgießung von Herzog Julius „Susanna" in Verse ist, ähnlich der des später zu besprechenden Georg Pondo?

Über Christian Roses mir ebenfalls unbekannte „Teophania" (Berlin 1646) vgl. ADB XXIX, S. 174, wo Joh. Bolte, der das Stück offenbar aus eigener Anschauung kennt, darüber u. a. folgendes sagt: „Einige Abwechselung bringen die eingestreuten Kirchenlieder, die teilweise niederdeutschen Zwischenspiele der Narren Jödel und Joebken und die nach holländischem Muster eingelegten lebenden Bilder."

Bei den meist sehr seltenen, oft nur in einem einzigen Exemplare erhaltenen (oder wenigstens bekannten) Dramen gebe ich an Ort und Stelle die Bibliothek an, deren Exemplar ich benutzte; auch wo deren noch mehrere vorhanden sind, verzeichne ich nur das Exemplar, das mir zur Verfügung stand.[3])

---

[1]) „Römoldt": Ein Beitrag zur Gesch. d. deutsch. dramat. Literatur des 16. Jahrhunderts, in der „Zeitschrift des histor. Vereins für Niedersachsen", 1852, S. 394.

[2]) Zeitschr. f. deutsche Philologie XI, S. 135.

[3]) Wenn ich mich auch nicht der Hoffnung hingeben darf, alle für meine Arbeit in Betracht kommenden, die Mundart verwertenden hochdeutschen Dramen gefunden zu haben, denke ich doch wenigstens eine für die Beurteilung der ganzen Frage ausreichende Grundlage zu bieten.

B. Übersicht über die aus der Untersuchung zu gewinnenden Ergebnisse.

Die deutsche mundartliche Dichtung hat sich im 19. Jahrhundert in der Literatur eine bedeutende Stellung errungen.[1]) Neben zahlreichen kleineren Gedichten, Schwänken (z. B. von Fr. Stoltze) und Dorfgeschichten, wurden auch mit Erfolg Balladen (z. B. von F. v. Kobell), Lustspiele (Arnold, K. Malß, Holtei, Raimund), epische Dichtungen (Reuter, Philo von Walde), Romane (Reuter, John Brinckman) in der Mundart abgefaßt; und mehr und mehr hat sie sich auch im ernsten Drama einen Platz gesichert. Allen voran steht hier Gerhart Hauptmann, der, angefangen von seinem Erstlingsdrama „Vor Sonnenaufgang" in der Mehrzahl seiner Stücke die Mundart in den Dienst des Dramas stellt.

Die Dichter waren sich des Vorteils bewußt, den die Anwendung der Mundart in sich birgt: Ursprünglichkeit, Naturwahrheit und Reichtum des Ausdrucks gegenüber einer unleugbaren Verarmung des schriftlichen Ausdrucks im Hochdeutschen; ohne Frage „wird die Schriftsprache um so ungeschickter, je mehr sie dem Dasein niedrer Schichten des Volks ihre Aufmerksamkeit zuwendet, je mehr sie das kleine Leben darstellen will, je mehr sie auf derbe, auf komische Wirkung ausgeht.[2]) „Für die kleinen und kleinlichen Gefühlsäußerungen des täglichen Lebens, die in Ausdrücken des Ärgers und der Freude, in Scheltwörtern, Flüchen und Jauchzern, in zärtlichen Schmeichelworten laut werden, ist die Schriftsprache zu arm an sinnlichen, kräftig abgestuften Bezeichnungen." [3]) „Den Anfang mit der Verwendung der Mundart," sagt Behaghel, „hat das Drama gemacht."[4]) Gerade in ihm setzt die Mundart helfend ein; und dieses ihres Vorzugs sind sich die Dichter schon früh bewußt geworden und wandten sie daher in geeigneter Weise an, zuerst in der zweiten Hälfte des 16. Jahr-

---

[1]) Vgl. dazu u. a. Wilh. Kahl: Deutsche mundartliche Dichtungen, Prag, Leipzig und Wien 1901 (Einleitung). — Vogt und Koch, Geschichte der deutschen Literatur. 2. Aufl. Leipzig 1904. II, 456f.

[2]) Behaghel, Schriftsprache u. Mundart, Gießen 1896, S. 10.

[3]) Hauffen: Die deutsche mundartliche Dichtung in Böhmen", Prag 1903, S. 3.

[4]) Behaghel: Die deutsche Sprache 2. Aufl. Leipzig 1902 S. 71.

hunderts. Daß aber außerdem auch ausländische Vorbilder in dieser Hinsicht auf die Dichter einwirkten, wird man kaum abstreiten. So hat meines Erachtens sicher auf die Verwendung der Mundart im deutschen Drama des 16. Jahrhunderts Einfluß ausgeübt die damals wieder neubelebte und eifrig gepflegte antike Komödie. Schon Theokrit ließ seine sizilischen Hirten sich nicht hochgriechisch, sondern sizilisch-dorisch unterreden;[1]) aber vor allem Aristophanes verwendet mit Vorliebe Personen, die im Dialekt sprechen, wie den Megarer oder den Peloponnesier, auch radebrechende Fremdlinge, wie den Perser Pseudartabas, den skythischen Bogenschützen,[2]) eine Verschiedenartigkeit von Sprachen und Mundarten, die übrigens Voß seinerseits in seiner Übersetzung dieses Dichters durch deutsche Mundarten trefflich wiedergegeben hat.[3]) Ebenso bediente sich die comoedia palliata des Dialekts: so sprechen in Plautus' „Poenulus" der Fremdling Hanno, die Magd und ihr Bube punisch.[4]) Und gerade dieses Beispiel ist ein sicheres Zeugnis dafür, daß tatsächlich wenigstens in einem Falle eine, wenn auch nur mittelbare Beeinflussung des deutschen Dramas durch das antike hinsichtlich der Anwendung der Mundart stattgehabt hat: In Jac. Ayrers „Julius redivivus" spricht der „Sophoisch Krämer" nd. Und warum? Weil in Ayrers Vorlage, dem Drama gleichen Titels von Frischlin, der dem „Sophoischen Krämer" entsprechende Kaufmann als Ausländer französisch spricht; Frischlin aber hat seinerseits den Stoff seines Dramas eben dem „Poenulus" des Plautus entnommen, wo der dem französischen Kaufmann entsprechende Punier seine Heimatssprache redet. So steht hier Ayrer, wenn auch wohl unbewußt, unter dem Einflusse der Antike.

Möglicherweise haben auch gleichzeitige ausländische Literaturen auf die Heranziehung der Dialekte im deutschen Drama eingewirkt. Wenn sich darüber auch keine volle Sicherheit gewinnen läßt, dürfte doch ein kurzer Ausblick auf die anderen bedeutenderen Literaturen, wenigstens des 16. Jahrhunderts, das

---

[1]) Radlof: Die Anwendung der Volksmundarten auf Bühnen, in seinen „teutschkundlichen Forschungen", Bd. 2, 1826, S. 130.

[2]) Spengler: Der verlorne Sohn im Drama des 16. Jahrhunderts. Innsbruck 1888, S. 61.

[3]) Radlof, S. 130.

[4]) Spengler, S. 61.

ja im hochdeutschen Drama zuerst die Mundart verwendet, nicht überflüssig sein. In Italien war im 16. Jahrhundert der Dialekt ein allgemein beliebtes Hilfsmittel im Drama.[1]) Neben der gelehrten Komödie blühte damals besonders die bäuerliche Farce in Toskana. Zuerst nur einfache Zwischenspiele der geistlichen Schauspiele, wurden diese Farcen allmählich zu besonderen Stücken ausgebildet. Die Hauptperson darin bildete der Bauer, wie er wirklich war, und er redete daher in der Mundart. Ein Beispiel ist die „Catrina" des Francesco Berni (1498—1535), in der zwei Bauern aus San Casciano im Dialekt ihrer Heimat reden. Die bekanntesten unter den Verfassern ländlicher Farcen sind: Nicolò Campani (1478—1532 [?]) und Pier Antonio della Stricca, deren Liebe, Streitigkeiten usw. behandelnde Farcen gleichfalls teilweise im Dialekt geschrieben sind. Weiter seien erwähnt die Dialekt-Lustspiele des Paduaners Angelo Beolco (1502—1542) und seines Nachahmers Andrea Calmo (gest. 1570), der in seinen Lustspielen sogar mehrere verschiedene Dialekte und außerdem noch verschiedene fremde Sprachen (Griechisch, Deutsch, Slavisch!) verwendete. Endlich fand auch in der um die Mitte des 16. Jahrhunderts in Oberitalien entstandenen improvisierten Komödie (Comoedia dell' arte) der Dialekt Benutzung. Hermann Grimm (Fünfzehn Essays, Neue Folge, Berlin 1877, S. 151) erwähnt bei Besprechung der Dialektdramen des Herzogs Heinrich Julius von Braunschweig ebenfalls die häufige Verwendung der Mundart auf der italienischen Bühne, fügt dem aber noch hinzu, daß auch in Frankreich die Mundart im Drama in Bauernrollen schon früh beliebt war. Auch in der spanischen Literatur ist der Dialekt bereits im 16. Jahrhundert im Schauspiel zu bestimmten Zwecken herangezogen worden. So sagt Georg Ticknorr[2]) z. B. von zwei Stücken des Bartolomé de Torres Naharro (Anfang des 16. Jahrh.), daß das eine („Serafina") in vier (Latein, Griechisch, Kastilisch, Valencianisch), das andre gar in sechs verschiedenen Sprachen bzw. Dialekten verfaßt gewesen sei, und ferner von Calderons

[1]) Vgl. B. Wiese u. E. Percopo: Gesch. der italien. Literatur. Leipzig und Wien 1899, S. 313 ff.

[2]) Gesch. der schönen Literatur in Spanien; deutsch mit Zusätzen herausgeg. von Nik. H. Julius. Neue Ausg. 2 Bände, Leipzig 1867; I, 240.

Lustspiel „Cephalus und Procris", daß der Verfasser darin, „in der Sprache des geringen Volkes" ein älteres und gelungenes von ihm selbst herrührendes Stück (Zelos ann del aire matan) parodiere. Daß auch in England der Dialekt bzw. die fremden Sprachen den Dramen jener Zeit nicht fremd waren, zeigen uns Shakespeares „Heinrich V.", in welchem der schottische Kapitän Jamy und der irländische Kapitän Macmorris ein stark dialektisch gefärbtes Englisch sprechen[1]), welches Aug. Wilh. Schlegel in seiner Shakespeare-Übersetzung sehr charakteristisch in dialektisch gefärbtes Hochdeutsch übertragen hat, sowie „Die lustigen Weiber von Windsor", in denen der Walliser Pfarrer Evans und der französische Doktor Cajus gebrochenes Englisch sprechen[2]); Schlegel hat dementsprechend beide als radebrechende Deutsche gezeichnet.

Die in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts beginnenden Versuche, dem hochdeutschen Drama die Mundart dienstbar zu machen, erstrecken sich dann durch das ganze 17. Jahrhundert; nur in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts (vor der Zeit der Stürmer und Dränger), scheint ein Rückschlag eingetreten zu sein.[3]) Außerhalb des Dramas ist die Mundart im 16. und 17. Jahrhundert nur spärlich in der Dichtung benutzt worden: umfassenderen Gebrauch hat damals von ihr nur Lauremberg in seinen vier niederdeutschen Scherzgedichten gemacht. Sonst findet sie sich bloß in kleinen lyrischen Gedichten Simon Dachs „Anke van Tharau"), mit Vorliebe in Begrüßungen, die bei Hoffesten Bauern in den Mund gelegt wurden: Beispiele dafür liefern Weckherlin: „Der schwäbische Bauren Kartell[4]) und Georg Schoch: „Bäurischer Auffzug auff den Einzug Ihrer Fürstlichen Gnaden von Alten-Burg" („Poetischer Lust- und Blumengarten", Leipzig 1660, Nr. 23).

Der Anteil der einzelnen Landschaften ist im Drama sehr verschieden: der Löwenanteil fällt auf Niederdeutschland, während

---

[1]) Vgl. Wilh. Oechelhäuser: Einführungen in Shakespeares Bühnendramen. Minden i. Westfalen, 3. Aufl. 1895, S. 40.

[2]) Oechelhäuser, S. 210.

[3]) Eine Tabelle am Schlusse dieser Arbeit, welche die die Mundart verwertenden hochdeutschen Dramen in chronologischer Reihenfolge aufführt, soll vollen Überblick gewähren.

[4]) Weckherlins Gedichte, hrsgb. von Herm. Fischer, Tübingen 1894, I, 70f. (Stuttg. lit. Verein Bd. 199).

Mittel- und noch mehr Oberdeutschland spärlicher bedacht sind.[1]) Nur das Schwäbische ist auf oberdeutschem Gebiete häufiger vertreten.

Die mundartigen Bestandteile hochdeutscher Dramen der älteren Zeit haben bislang ziemlich wenig Beachtung gefunden: Außer Th. Gaedertz' ausführlicherer Darstellung des Hamburger Dramas gab es bislang nur einige kurze Überblicke über dieses Gebiet, wie sie Behaghel in „Schriftsprache und Mundart" für das deutsche Drama im allgemeinen, Holder für den schwäbischen Dialekt auf der Bühne der älteren Zeit (Holder, S. 13) nur tabellarisch und nicht ohne Lücken gegeben hat. Im Zusammenhange aber mit dieser geringen Beachtung, welche der Dialekt im hochdeutschen Drama der älteren Zeit bisher gefunden, steht eine gewisse Oberflächlichkeit und Ungenauigkeit in der Anschauung jener Verhältnisse: Die landläufige Ansicht war seither, daß es im 16. und noch im 17. Jahrhundert üblich war, in die steifen hochdeutschen Dramen dialektische Zwischenspiele ohne weiteren Zusammenhang mit dem hochdeutschen Teile, einzuschieben, nur den Bauer und allenfalls den Narr im Dialekt reden zu lassen, und zwar einzig in der Absicht, komisch zu wirken. So sagt z. B. Goedeke (Grundriß II², 329) in dem Kapitel „Das Schauspiel der Reformationszeit": „Zu den heiteren Zwischenspielen benutzten die Dichter den platten Dialekt ihrer Gegend, selbst in der Schweiz[2]), auch in Thüringen (Nr. 222, 244, 245, 251) und der Lausitz (199), vorzüglich in Niederdeutschland (366, 368, 334—339, 356, 358a, 359), wo der übliche Gebrauch zweier Sprachen die Schattierung begünstigte." Wir werden aber sehen, daß diese Bemerkung manche Oberflächlichkeiten und Irrtümer enthält. So ist, um das schon hier wenigstens kurz anzudeuten, in Nr. 251 (Kiels: Davidis effugium, 1620) die Dialektpartie nicht „heiterer", komischer, sondern durchaus ernster Natur (Herzlosigkeit, Roheit), auch in 244 (Martin Böhmes „Acolastus", 1618), und ebenso in mehreren unter 334 bis 339 (Pondo) bezeichneten Dramen sind teilweise wenigstens

[1]) Vgl. Behaghel: Der Gebrauch der Zeitformen im konjunktivischen Nebensatze des Deutschen. Paderborn 1899, S. 48.

[2]) Beispiele hierfür bleibt Goedeke schuldig; mir selbst sind aus diesem Zeitraume keine bekannt geworden.

die Dialektpartieen ernst oder idyllisch, wie denn auch die in der Mundart redenden Eltern der Griseldis in gleichnamigen Drama und die Friedeberts im „speculum puerorum“ von Pondo, ferner sämtliche Rollen in 246 (Hanenreyerey, 1618) und die Dialektpartieen in 251 (Kiels „Davidis effugium“) und 359 (Loccius' Acolastus) im Zusammenhange mit der Handlung stehen, so daß für sie die Bezeichnung „Zwischenspiele“ nicht angebracht ist. In dem unter 245 verzeichneten „Josephus“ von Balthasar Voidius (1618; Ex.: Hannover) habe ich überhaupt keine dialektischen Partieen finden können.[1])

Auch Friedr. Kluge teilt die landläufige Ansicht über die Verwendung der Mundarten, wenn er[2]) behauptet, daß („bereits vor Schluß des 16. Jahrhunderts“) im Drama Niederdeutschlands „nur Rüpelszenen“ noch sich im heimischen Dialekt bewegten. Diese Behauptunge machte bereits Freybe in seinem Neudruck von Schlues später zu besprechendem „Isaac“ (1607) hinfällig, indem er zeigt, daß in diesem Stück gerade die ernstesten und rührendsten Szenen niederdeutsch abgefaßt sind; ich selbst werde noch mehr Beispiele bringen, die gegen Kluges Ansicht sprechen.[3])

---

[1]) Auch an einer andern Stelle laufen Goedeke in dieser Hinsicht Irrtümer unter: Im Grundriß III, 210, sagt er bei den Dramen vom 30jähr. bis zum 7jähr. Kriege: „Beliebt war, wie schon am Ausgang der vorigen Periode, die Verbindung eines volksmäßigen, in der landüblichen Sprache verfaßten, mit dem hochtrabenderen hochdeutsch und neukünstlich abgefaßten Spiele: Mischspiele dieser Art lieferten Stapel, Beckkh, Schuster und Gryphius.“ Von Beckkh führt Goedeke, S. 222 vier Dramen an, deren drei mir zugängliche: „Erneuerte Chariclia. (1666), „Schauplatz des Gewissens“ (1666) und „Polinte oder die klägliche Hochzeit“ (1669) — alle drei Stücke befinden sich in der Königl. Bibl. zu Berlin — die Mundart nicht verwenden. Auch ADB XLVI, S. 344 erwähnt nichts von Verwendung des Dialekts in Bekkhs Dramen. Von Michael Schuster erwähnt Goedeke, S. 223, zwei Stücke: „Bestrafte Verläumdung und belohnte Gottesfurcht“, 1668 (Ex.: Straßburg) und „die in der Frembde erworbene Lavinia“ 1674 (Ex.: Stuttgart). Hier konnte ich ebenfalls keine dialektischen Partieen finden.

[2]) „Von Luther bis Lessing; sprachgeschichtliche Aufsätze.“ 4. Aufl. Straßburg 1904, S. 121.

[3]) Kluge laufen auch noch andere Irrtümer bei Erwähnung der Dialektdramen unter, die hier ebenfalls in diesem Zusammenhange berichtigt werden mögen. S. 121 bezeichnet er die dialektischen Szenen

Ähnlich einseitig urteilen auch Joh. Bolte und Weinhold über den Zweck der Mundart im älteren Drama: Joh. Bolte[1]) sagt von dem niederdeutschen und schwäbischen Dialekt in den Bauernzwischenspielen, daß er „von den Gebildeten lediglich zu komischen Zwecken" herangezogen worden sei, und Weinhold[2]) von dem Dialekt in den Dramen vom Ende des 16. Jahrhunderts an, daß er von den Dichtern angewandt sei, „um die komischen Mittel der Volkssprache kräftiger zu brauchen."

Nur ganz vereinzelt finden wir gelegentlich eine Bemerkung, daß ein bestimmter Einzelfall sich der Schablone nicht füge, so z. B., wenn Behaghel (Schriftspr. und Mundart, S. 10) von dem sogen. Berliner Weihnachtsspiel (1589) sagt, daß darin die Hirten im Dialekt sprächen, „ohne daß eine komische Wirkung beabsichtigt wäre", oder wenn Joh. Bolte (S. 7) von Pondos Griseldisdrama gesteht, daß sich darin „reizvolle Szenen aus dem Bauernleben ohne satirisch grobianischen Zug" fänden. Indes scheint es mir überhaupt eine mißliche Sache zu sein um die Annahme der Verwendung des Dialekts zu komischen Zwecken. Die Sprache, auch die Mundart, hat meines Erachtens an sich nichts mit Komik zu tun. Man hat offenbar lediglich aus dem Umstande, daß der Dialekt, wie man übrigens wiederum irrtümlich annahm, nur in den der Situation nach komischen Zwischenspielen verwendet wurde, geschlossen, daß der Dialekt die komische Wirkung habe hervorbringen bezw. verstärken sollen. Diese Folgerung ist aber anfechtbar. Man übersah, daß diese Zwischenspiele Bauernspiele waren, in denen der Dialekt wohl bloß den Bauern als solchen kennzeichnen, also lediglich naturalistische Zwecke verfolgen sollte. Zudem betonen einige Dichter in den Vorreden zu ihren Dramen ausdrücklich, daß sie nur

---

in Göbels „fart Jacobs . . ." (1586) als niederdeutsch, während sie in Wirklichkeit in schlesischer Mundart abgefaßt sind (vgl.: „Mitteilungen der Schlesischen Gesellschaft für Volkskunde", hrsg. v. Prof. Dr. Th. Siebs, Heft XIII, Breslau 1905). Ebenso irrt Kluge sich, wenn er von Rists „Das friedewünschende Deutschland" (1647) sagt, es fänden sich darin komische Szenen in niederdeutscher Sprache"; dieses Stück ist ganz hochdeutsch; dagegen finden sich mundartliche Szenen in Rists „Perseus", den Kluge nicht erwähnt.

[1]) Der Bauer im deutschen Liede, Berlin 1890, S. 8.

[2]) Das Komische im altdeutschen Schauspiel, Berlin 1865, S. 2.

naturalistische Absichten mit der Heranziehung der Mundart im Auge haben, so z. B. Cuno (Vorrede zu seiner Christkomödie, 1595): „Das ich etliche Schaffknecht Sechische, etliche Thüringsch lasse reden, ist nicht geschehe, als ob ich derselben Landarth mit iren sprachen verspotten wolt, sondern das Christliche Obrigkeit verstehe, das eben im Land zu Sachsen aller örter ein gemeine Landklage sei über die Schäffer, das sie es so treiben, wie allhier Spielsweise fürgemahlet wird und hiervon ursach nemen, das armen Unterthanen, die der Obrigkeit allerley Zinß, Schoß, Schätzung, Rent und Dienst verrichten müssen, ihre Feldfrüchte nicht so jemmerlich und so mutwillig von bösen buben verderbet werden . . .“

Rist (Vorrede zu „Perseus“, 1634): Er entschuldigt sich, daß er „den Legibus Tragoediarum“ zuwider fast gar zu lustige Aufzüge darunter gemischt habe; aber er habe damit dem „gemeinen Manne vornehmlich gratifizieren und dienen“, „mit nichten“ aber dieses oder jenes Landes „Sitten, Gebräuche, Sprache und Geberde“ dadurch „auffziehen“ wollen; und in der Zueignungsschrift des „Friedejauchzenden Deutschland“ vom 24. August 1653[1]), da in den Schauspielen vornehmlich der Welt Lauf, nebst ihren Sitten, Worten und Werken ausgedrückt und den Zuschauern vorgestellt werden solle, müsse man die Personen auch so reden lassen, wie es ihre Art mit sich bringe.

Am ausführlichsten legt seine Anschauungen dar: Christian Weise in seiner Vorrede zu „Lust und Nutz der Spielenden Jugend, Dreßden u. Leipz. 1690.“: „ . . . Ferner habe ich etwas gemerket, warum sich meine Comoedien nicht so gut im Buche lesen, als auff der Bühne praesentiren lassen. Denn es sind viel Personen, welche nicht den hochdeutschen accent, wie er im Buche stehet, behalten dürffen, sondern sie müssen sich nach dem Dialecto richten, der bey uns auch unter galanten Leuten in acht genommen wird. Wo sie das nicht tun, so kommen die meisten Sprichwörter und andere scharfsinnige Reden gar todt und gezwungen heraus. Es ist bekand, daß man insgemein dafür hält, die Niedersächsischen Possen-Spiele praesentiren sich

[1]) Vgl. Schletterer: Das friedewünschende und das friedejauchzende Teutschland, Augsburg 1864, St. LXXX.

besser als die Hochdeutschen. Und wer die Ursache wissen wil, der mag nur dieses bedenken: Die Nieder-Sachsen bleyben bey ihrer familiären pronunciation, damit ist alles lebendig und naturell: hingegen die Hochdeutschen reden offt, als wenn sie Worte aus der Postille lesen sollten, damit werden dem Auctori die besten Inventiones verdorben. Soll das Sprüchwort wahr bleiben: Comoedia est vitae humanae speculum, so muß die Rede gewißlich dem Menschlichen Leben ähnlich seyn. Ein Cavallier, ein fürnehmes Frauenzimmer, ein liederlicher Kerl, ein gemeiner Mann, ein Bauer, ein Jude muß den accent führen, wie er im gemeinen Leben angetroffen wird. Bloß bey Fürstlichen Personen lässet man das gezwungene passiren. Denn die meisten Zuschauer sind nicht viel darbey gewesen, wo Fürsten und Herren zu reden pflegen, und also hilfft die fremde pronunciation darzu, daß sie sich was ungemeines darbey einbilden. Und derohalben, wer sich die Mühe nehmen kan, die Personen nach dem Dialecto wohl abzurichten, der wird mit seiner hochdeutschen Action den Plattdeutschen gar wol die Wage halten."

Noch ein weiterer Grund scheint mir im allgemeinen gegen die Annahme der Verwendung der Mundart zu komischen Zwecken zu sprechen: Nicht selten wechseln in ein- und derselben dialektischen Rolle in der Situation Komik und Ernst ab, oft in ein- und derselben Szene: da dünkt es mir zum mindesten gezwungen und unnatürlich anzunehmen, daß der Dichter jetzt mit dem Dialekt nur naturalistische, im nächsten Augenblick — noch in derselben Szene und in derselben Rolle — komische Wirkungen habe verfolgen wollen, und so fort in buntem Wechsel. Die Komik liegt eben hier bloß in der Situation, aber die Mundart braucht damit noch nichts zu tun zu haben. Wollten wir das wirklich annehmen, dann stünde ein Dichter wie Rist, gegen dessen Wahrheitsliebe an sich nichts einzuwenden ist, geradezu als Lügner da: denn er sagt in seinen Vorreden ausdrücklich, daß er durch den Dialekt nur naturalistisch schildern wolle: und doch wechseln ernste und komische Situationen in seinen Dramen ab: das ist aber meines Erachtens eben nur ein deutliches Beispiel dafür, daß die Mundart mit dem Inhalte, der Situation, nichts zu tun hat, seine eigenen — lediglich naturalistischen — Zwecke verfolgt.

Wirklich berechtigt aber ist die Annahme, daß der Dialekt ein Mittel zur Komik sei, sobald er, wie häufig bei Julius v. Braunschweig geschieht, zur Hervorrufung von Mißverständnissen und Verdrehungen benutzt wird. Solche Beispiele finden wir aber außer bei dem braunschweigischen Herzoge nicht allzu häufig. Und daß die Mundart an sich schon komisch wirken soll, sind wir nur dann mit vollem Recht anzunehmen befugt, wenn der Dichter das ausdrücklich betont: Dafür ist mir aber nur ein einziges und noch dazu aus verhältnismäßig später Zeit herrührendes Beispiel bekannt:

Peter Spichtig (Vorrede zu seinem Dreikönigsspiel, 1668): „. . . hab ich in der Sprach mich in den fanten (= Possen) der grobheit (= groben Volkssprache), in den ernsthaften Dingen der gemeinen jetzlaufenden Theutschen Sprach (= Hochdeutsch) beflissen, damit ich jedem kopf ein Taugenden hut auflegte . . ."

Dagegen sind wir berechtigt, die komische Verwendung der Mundart völlig in Abrede zu stellen, wenn schon die jeweilige Situation ernster, nichtkomischer Natur ist: davon werden uns aber zahlreiche, zugleich auch sprachlich wichtige Fälle begegnen. Bei Verwendung des Dialekts nur zu komischen Zwecken erscheint der Dialekt selbst verspottet, lächerlich gemacht, das Hochdeutsche als unbeschränkte Siegerin; sobald er aber zu rein naturalistischen Zwecken, ja sogar zu den ernstesten und rührendsten Stimmungen herangezogen wird, bedeutet das sprachlich noch den ernsten Kampf der Mundart gegen die alleinige Herrschaft des Hochdeutschen, gradezu den Kampf um Gleichberechtigung mit ihm. Solche Rollen, in denen, schon aus der Situation herauszuschließen, bei dem Dialekt, wie nachher ausgeführt werden wird, von Verwendung zur Erzielung komischer Wirkung gar nicht die Rede sein kann, sind z. B. die Bauern in Julius v. Braunschweig „Susanna" in I, 3, 4; III, 5; IV, 5, 6, 7 mit ihren erfolglosen Beschwerden, ihren Klagen, ihrer Entrüstung über des Richters Midiam Ungerechtigkeit und Bestechlichkeit, die guten und die bösen Hirten in Cunos Christkomödie (1595), die Bauern mit ihren entsetzlichen Leiden, ihren Klagen in Christian Schoens „Komödie von des Patriarchen Isaacs Freyschaft" (1595). Weitere Beispiele sind: die Klagen der Bauern über die Knechtung durch die Soldaten in Böhmes „Holofern" (1618) (II, 5; V, 3), die grausame Herzlosigkeit und Ungerechtig-

keit der Bauern gegen den hungernden Soldaten im I. Zwischenspiel der „Hildegardis Magna“ (1644), die Klage des Bauern über die Aussaugung und die Einquartierung in Schottelius' „Friedens Sieg“ (1648), die Verteidigung der Wahrheit durch Niclas und der Unwahrheit und Betrügerei durch Hanß in Chr. Weises „Die beschützte Unschuld“ (1678), noch im 18. Jahrhundert die gerechte Entrüstung der Frau Ehrlichen über die Schändung ihres Kindes in Luise Gottscheds Pietisterey im Fischbeinrocke (1736), die Roheit und Grausamkeit der Mörder in Maler Müllers „Golo und Genoveva“ u. a.

Abgesehen von einer, wie mir scheint, nur mehr gelegentlichen Verwendung der Mundart zur Erzielung komischer Wirkungen, ist sie vor allem ein Mittel zur Erreichung bezw. Erhöhung der Lebenswahrheit, verfolgt naturalistische Zwecke, soll charakterisieren, individualisieren. So hat sie sehr oft die Aufgabe, den niedrigen Stand einer Person (z. B. des Bauern) zu kennzeichnen. Nicht selten soll sie ferner die fremde Herkunft oder die Stammesangehörigkeit einer Person anzeigen (wie z. B. bei dem ober- und dem niederdeutschen Postreuter in Fridericis „Tobias“). Auch die Eigenschaften eines Menschen können durch die Mundart stärker hervorgehoben werden, wie z. B. die Grobheit des Bauern in Kiels „Davidis effugium“, oder die Herzlichkeit, Schlichtheit und Einfachheit der Eltern der Griseldis in Pondos Griseldisdrama. Das alles verrät eine gewisse Geschicklichkeit der Dichter in Anwendung des Dialekts als Mittel zur Erreichung bestimmter Wirkungen. Bisweilen aber ist diese Wirkung geradezu erstaunlich und zeugt für des Dichters feinste psychologische Beobachtungsgabe: Kunstvoll ist die Mundart z. B. in Schlues „Isaac“ (1606) verteilt, wo grade die ergreifendsten Szenen der ganzen Handlung, in denen zum Herzen geredet wird, in ihr verfaßt, alles Schulmäßige dagegen, die eigentlich lehrhaften Teile hochdeutsch geschrieben sind. In Loccius' „Comoedia vom Ungeratnen . . . Sohne“ (1619) spricht Acolasts „Junge“ Fürwitz hochdeutsch mit seinem Herrn, aber niederdeutsch mit den Bauern; ebenso ist es in Pfeffers „Esther“ (1621), wo der Kanzleijunge Fürwitz hochdeutsch mit dem Kammerschreiber redet, aber niederdeutsch mit den Bauern. Das zeugt von sorgfältiger Beobachtung der Wirklichkeit: daß manche ungebildete Untergebene dem Vorgesetzten oder über-

haupt dem sogenannten Gebildeten, mancher Bauer dem Städter gegenüber möglichst hochdeutsch zu sprechen sich bemüht, während er, wenn er mit seinesgleichen redet, sich gehen läßt. Ähnlich bedient sich in Fridericis „Tobias" (1637) die Magd Mizba des Dialekts dem ebenso sprechenden Narren gegenüber, dagegen der hochdeutschen Sprache, wenn sie mit ihrer Herrin redet: feine Unterscheidungen, wie sie sich übrigens auch im modernen Drama bei Gerhart Hauptmann finden, in dessen „Biberpelz" z. B. der einfache Amtsschreiber Glasenapp hochdeutsch mit dem Amtsvorsteher, in der Mundart aber mit der Waschfrau Wolff (Anfang des 4. Aktes) spricht, wie denn ähnlich in „De Waber" der Kassierer Neumann mit den Webern schlesisch, mit seinem Chef Dreißiger hochdeutsch redet. Psychologisch überaus fein motiviert ist es auch, wenn in Martin Rinckarts „Monetarius seditiosus" (1625) im Anfange der 6. Szene des II. Aktes der Dichter den Bürgermeister von Orlamünd in der Mundart sprechen läßt, um, wie noch ausführlich darzulegen ist, den biederen, aber nervösen Mann in seiner Bestürzung und Ratlosigkeit ob der Nachricht von der unerwarteten Ankunft Luthers zu zeichnen.

Aus der Absicht, durch Anwendung des Dialekts die Lebenswahrheit zu erhöhen, ergiebt sich auch, daß er durchaus nicht bloß für den Bauern — wie meist angenommen wird — benutzt wurde. Daß in der Regel auch die Hirten im Dialekt sprechen, die ja dem Bauernstande angehören, ist begreiflich. Auffallend dagegen ist es, daß bisweilen in ein und demselben Drama die „Bauern" in der Mundart, die „Knechte" und „Mägde" aber, die doch eigentlich auch unter die „Bauern" zu rechnen sind, hochdeutsch reden: wie in Goebels „fart Jacobs" (1586), in Pondos Griseldisdrama, in seiner „Susanna", in Bertesius' „Hiob" (1603), in Joachim Lesebergs „Jesus duodecimus" (1610). Diesem scheinbaren Mangel an Folgerichtigkeit liegt aber, glaube ich, doch ein tieferer Sinn unter: Offenbar wollten die betreffenden Dichter die Knechte und Mägde als ständige Dienende höherer, gebildeter Personen (meist biblischer, wie des Abraham, Jakob u. a.), gleichsam von deren Bildung, von der Kultur, beeinflußt, in eine höhere Sphäre gerückt erscheinen lassen, dagegen die mit diesen „Gebildeten" gar nicht oder nur vorübergehend in Berührung kommenden und daher „ungebildeten" Bauern auch durch den

Dialekt als solche kennzeichnen. Ohne Zweifel ein ähnlicher Grund hat manche Dichter veranlaßt, den Narren hochdeutsch, die im selben Stücke auftretenden Bauern aber in der Mundart reden zu lassen, wie das der Fall ist bei Omichius (Comoedia von Dionysii Syracusani und Damonis und Pythiae Brüderschafft", 1578), bei Butovius („Isaac", 1600), Dedekind-Bechmann („Miles christianus", 1604), Joach. Burmeister („Der geoffenbarte Christus", 1605), Hollonius („Somnium vitae humanae", 1605), bei Pfeffer („Esther", 1621) u. a., während andre Dichter doch beide, den Narr wie den Bauer, ohne Unterschied in der Mundart redend einführen, so: Herzog Julius v. Braunschweig, Georg Pondo, Kaspar Schlue, Nendorf (Asotus, 1608), Friderici. Die erstgenannten Dichter lassen augenscheinlich den Narren, weil in der Umgebung und im Dienste höherer Personen (Fürsten, biblische Personen) stehend, von deren Bildung beeinflußt, als „gebildete" „Hofnarren" auch gebildet, also hochdeutsch sprechen, im Gegensatze zu den ungebildeten Bauern, wogegen die letztgenannten den Narr auf eine Stufe mit dem Bauer stellen, ihn als niedrige Person, mitunter geradezu als „bäurischen Tölpel" — im Gegensatze zum „Hofnarren" — zeichnen. Bezeichnend in dieser Hinsicht ist Julius v. Braunschweig, bei dem der Narr, weil Diener irgend einer niedrigeren Person (etwa eines Schenkwirtes) im Dialekt spricht, nur nicht in der „Comoedia von Vincentio Ladislao" (1594), wo Joh. Bouset Morio als „kurtzweiliger Rat des Herzogs" Siluester (also als „Hofnarr"!) hochdeutsch spricht; aus demselben Grunde redet der „Lackey" des höfisch eitlen Gecken Vincentius Ladislaus hochdeutsch, sowie Desperatus, der Diener des Edelmanns in der „Comoedia von einem Edelmann" (1594), während in demselben Stücke Joh. Bouset, der Diener des Abtes, einer Persönlichkeit, die in des Herzogs Augen offenbar keine zu bevorzugende Stellung einnimmt, dementsprechend in der Mundart redend — nicht als „Hofnarr" — eingeführt wird. Daß übrigens bei Herzog Julius der Narr gerade Holländisch, mit Niederdeutsch und Englisch gemischt, redet, während doch die Bauern in allen möglichen Dialekten sprechen, hat noch einen ganz besonderen Grund:[1]) damit wird zugleich auf die fremde Herkunft (England)

[1]) Vergl. Genée: Lehr- u. Wanderjahre des deutschen Schauspiels, Berlin 1882, S. 240.

dieser Figur hingewiesen, wie denn Joh. Bouset einmal (in der „Comoedia von einer Ehebrecherin") ausdrücklich bemerkt, er sei ein „English Man" und verstehe die deutsche Sprache nicht. Und sicher wollte der Herzog durch die Wahl der aus holländischen, niederdeutschen und englischen Elementen zusammengesetzten Sprache den Darstellern der Narrenfigur (englischen Schauspielern) ihre Aufgabe erleichtern. Ich möchte bei dieser Gelegenheit eine Folgerung ziehen: der Umstand nämlich, daß vor Julius v. Braunschweig in keinem Drama der Narr in der Mundart spricht (abgesehen von zwei Schauspielen des zu dem Herzog in engen Beziehungen stehenden und darum wohl von ihm schon beeinflußten Georg Pondo aus dem Jahre 1590), andererseits aber in den späteren älteren Stücken (16. Jahrhundert und Beginn des siebzehnten) der Narr, wenn er überhaupt im Dialekt spricht, sich nur des Niederdeutschen, nie einer mittel- oder oberdeutschen Mundart bedient, selbst wenn andere Personen desselben Stückes andere Dialekte sprechen (wie im „Speculum puerorum" Pondos, 1596 u. a.), legt mir nahe anzunehmen, daß in allen diesen Fällen bewußte oder unbewußte Nachahmung des von Heinrich Julius gegebenen Beispiels vorliegt.

Wie S. 18 schon angedeutet, wird die Mundart infolge ihrer Bestimmung, zu charakterisieren und die Lebenswahrheit zu erhöhen, auch für andere Personen als für den „Bauer" und den Narr verwendet, sie bleibt keineswegs auf die Zeichnung des „Bauern" im engen Sinne beschränkt: erwähnt wurden schon die Postreuter in Fridericis „Tobias"; weiter sprechen im Dialekt der Gastwirt bei Omichius, der Antörffische Wirt in Pondos „Speculum puerorum" (1596), der „Kröger" in Dedekind-Bechmanns „Miles christianus" (1604); der Fuhrmann in Kobers „Idea Militis vere Christiani" (1607), in Lockes Verlornem Sohne (1619); Arbeiter und Handwerker: Mansfeldische Bergleute in Rinckarts „Der Eislebische Ritter" (1613) und „Monetarius seditiosus (1625), Zimmermann, Schmied u. a. im „Prinz v. Arkadien" (1701); ferner die Nachtwächter in des Herzogs Julius „Buler und Bulerin" (1593), der Sophoisch Krämer in Ayrers „Julius Redivivus", alte Weiber (Kupplerinnen) in Butovius' „Isaac" (1600), in Fridericis „Tobias"; in Gryphius' Geliebter Dornrose. Im 18. Jahrhundert werden hin und wieder auch einfache „Bürger" in der Mundart redend eingeführt, so in „Klugheit

der Obrigkeit...“ (1705), in Kellers „Das in Sprichwörtern redende Schlesien“ (1722), in Luise Gottscheds „Pietisterey . . .“ (1736).

Wenn so im allgemeinen der Dialekt doch nur bei den niederen Schichten der Gesellschaft herangezogen wurde, so gibt es gleichwohl auch einige Ausnahmen: in Tobias Kobers „Idea Militis vere Christiani“ tritt ein niederdeutsch sprechender „Fahnenjunker“ (Wilhelm von Obernbeck) auf, in Schlues „Isaac“ sprechen Abraham, Isaac u. a., ja sogar Jehova niederdeutsch, in Rinckarts „Monetarius seditiosus“ (1625) spricht ein Bürgermeister vorübergehend thüringisch, in „Das in Sprichwörtern redende Schlesien“ (1722) u. a. ein heruntergekommener Student schlesisch, und noch in Joh. Christian Brandes' „Hans von Zanow“ (1785) macht es dem alten originellen Rittergutsbesitzer und Leutnant a. D. Hans v. Zanow ein besonderes Vergnügen, sich mit seinem Burschen Jürge in urwüchsigem Platt zu unterhalten.

Auch beschränken sich manche Dichter nicht auf Anwendung nur einer Mundart; nicht selten bedienen sie sich mehrerer verschiedener Dialekte in einem und demselben Stücke[1]), was ja im neueren Drama, z. B. Gerhart Hauptmann in seinem „Biberpelz“ ebenfalls getan hat, wo sich neben Hochdeutsch auch Berlinisch, Schlesisch, ferner ein Gemisch von Schlesisch und Berlinisch und selbst die Kindersprache (Doktor Fleischers 5jähriger Junge Philipp) findet. Neben rein naturalistischen Gesichtspunkten: die einzelnen, aus verschiedenen Gegenden stammenden Personen auch in ihrer Heimatssprache zu charakterisieren, leitete die älteren Dramatiker bei Anwendung verschiedener Dialekte in einem Stücke überhaupt die Absicht, dem Leser bezw. Zuschauer ein möglichst buntes, abwechselungreiches Bild zu bieten, die Mannigfaltigkeit der deutschen Stämme und ihrer Sprechweise zu zeichnen. Das letztere gibt Tobias Kober ausdrücklich als Zweck seiner Verwendung verschiedener Mundarten an, wenn

---

[1]) Auch außerhalb des Dramas wurden schon im Ausgang des 16. Jahrhunderts mehrere Mundarten zugleich in einer Dichtung verwertet: in H. W. Kirchhoffs „Wendunmut“, (1. Aufl. 1563, hrg. v. Österley, Bd. 95—99 des Stuttg. lit. Ver.: hier sprechen gelegentlich fränkische und westfälische Bauernknechte (Bd. 95 des Stuttg. lit. Ver., S. 119 bezw. 120), Schwaben und Schweizer (ebenda, S. 244), ein niederländischer Wirt (ebenda, 246), ein „Brabender“ (253), ein Braunschweiger (254 u. 255) in ihrer heimatlichen Mundart.

er in der Einleitung zur „Idea Militis vere Christiani comoedia...“ (1607) sagt:

„Quodsi Boeotizans nostra auriga[1]) tuis auribus, utpote Atticismo[2]) assuetis durius quid, Belgicum vere idioma[3]) mollius quid sonare videbitur, utrumque munificentiae linguae patriae[4]) te condonaturum nullus dubito.“

Bei Kober sprechen der Fuhrmann Hans schlesisch, ein Fahnenjunker niederdeutsch, ein General schwäbelnd. Aber er ist keineswegs der erste, der mehrere Mundarten in einem Stücke heranzieht. Schon bei Julius v. Braunschweig findet sich dieser Brauch, besonders in der ersten Fassung der „Susanna“, wo außer Joh. Clant noch acht, in der „Comoedia von einem Wirte“, wo außer der komischen Figur noch sieben in verschiedenen Mundarten sprechende Bauern auftreten. Weiter spricht in Pondos „Speculum puerorum“ (1596) der Narr niederdeutsch, der Bauer thüringisch, ein Hirte schwäbisch und der Antörffische Wirt brabantisch; in der „Griseldis“ (1590) die Bauern und der Narr niederdeutsch, die Eltern der Griseldis thüringisch, in seiner „Susanna“ der Narr niederdeutsch, die Bauern thüringisch usw.

Wo wird nun die Mundart im Drama verwendet? Erwähnt wurde schon, daß nach der allgemeinen Ansicht die sogenannten Zwischenspiele den Zweck hatten, dem Dialekt Unterkunft zu gewähren, offenbar, weil die Dichter bei der immer weiter um sich greifenden Herrschaft des Hochdeutschen es nicht mehr gewagt hätten, in der Haupthandlung selbst sich der Mundart zu bedienen. Es ist wahr, daß die dialektischen Zwischenspiele, die mit der Haupthandlung gar nichts zu tun hatten, beliebt waren; aber man darf nicht übersehen, daß daneben in vielen Dramen die Dialektpartien wenigstens losen Zusammenhang mit der Haupthandlung vorkommen lassen. Das Wichtigste aber ist: in einer Reihe von Stücken stehen die mundartlichen Rollen sogar in vollem Zusammenhange mit der Handlung, sind ein unerläß-

[1]) „Der böotisch sprechende Wagenlenker“; gemeint ist der schlesisch redende Fuhrmann Hans.

[2]) „An den attischen (= hochdeutschen) Akzent gewöhnt.“

[3]) Belgicum idioma = das belgische d. h. niederdeutsche Idiom (des Fahnenjunkers Wilhelm v. Obernbeck).

[4]) = Freigebigkeit, Reichtum, Mannigfaltigkeit der deutsch. Sprache.

licher Teil von ihr, ja in einigen Fällen sind es geradezu die Hauptpersonen, die sich der Mundart bedienen. Daß die Dichter den Dialekt oft wenigstens in den Zwischenspielen anwandten, geschah wohl aus folgender Ursache: sie waren sich der Steifheit und Gezwungenheit der Rede bewußt, wie sie durch die fest eingewurzelte Sitte, vor allem biblische Stoffe, die teilweise recht undramatisch waren, zu wählen und diese in strenge Rhythmen zu zwingen, sowie später durch die Steifheit des Opitzischen Hochdeutsch bedingt war. So sollten die in der Volkssprache abgefaßten Einlagen ein natürliches und befreiendes Gegengewicht geben; und sie sind nicht selten wirklich an Wert viel höher anzuschlagen, wie die hochdeutschen Teile der betreffenden Dramen: gerade in den dialektischen Stellen zeigt sich oft ein frischer, gesunder, echt volkstümlicher Zug, voll kernigen Volkshumors, eine dramatische Lebhaftigkeit und Wirksamkeit, wie wir sie in den steifen, leblosen hochdeutschen Abschnitten der Schauspiele der älteren Zeit meist vergebens suchen. Es ist sehr zu bedauern, daß diese erfreulichen, gesunden Keime zu einem volkstümlichen, „bürgerlichen“ Drama erstickt wurden durch die einseitig übertriebene alleinige Duldung des Hochdeutschen, wie sie besonders Opitz und seine Schule auf ihr Schild erhoben hatten.

Oft legten die Dichter die eben erwähnten Zwischenspiele zugleich auch aus praktischen und auf Natürlichkeit im Fortgang der Haupthandlung abzielenden Erwägungen unter, was manche auch ausdrücklich hervorheben: So z. B. Loccius (Vorrede zu seinem Verlornen Sohn, 1619): „Zudem so hat sich's auch nicht anders schicken wollen, dieweil inmittelst andere Personen sich umkleiden müssen, oder abwesend sonsten was gleichsam handeln oder vorhan, das interscenia dazwischen eingebracht werden müssen“ ... Herlicius gibt im Vincentius Ladislaus (1601) als Grund für die Einschiebung des Zwischenspiels (V, 2) an: „Damit die Personen etwas essen können“ (die vorhergehende Szene hatte nämlich mit der Ansagung eines Mahles geschlossen). Friderici (in seinem „Tobias“ 1637) gibt bei jedem Zwischenspiele den Grund seiner Einschiebung an: III, 1 (nach der Szene, in der Tobias von dem Fische erschreckt wird und Raphael ihm zu Hilfe eilt): „Interscenium, damit Tobias und Raphael zurechte kommen.“ IV, 6: „Dieses Interscenium muß derohalben alhier

mitsein, damit Gabel nicht so schleunig ankömpt." V, 3: „Damit Raphael und Tobias sich besser bereiten können." V, 6: „Damit die actiones in dieser Scena nicht zugeschwinde auffeinander folgen, muß dis Interscenium unterschiedlich immisciret werden."

Diese Art der Verwendung der Zwischenspiele zeugt von einem Bestreben, die Handlung möglichst wahrscheinlich zu machen: Dinge auch im Drama nicht unmittelbar aufeinander folgen oder sich in zu kurzer Zeit abwickeln zu lassen, wenn sie es in der Wirklichkeit nicht können.

Das Zwischenspiel besteht meist aus mehreren Szenen, die vereinzelt in der Handlung verteilt sind, entweder am Schlusse der Akte, wie z. B. bei Dedekind-Bechmann, Pfeffer, Gryphius u. a., oder auch mitten in ihnen, wo die eben bezeichneten praktischen Erwägungen die Stelle ihrer Unterbringung zu bestimmen pflegten. Ein derartiges Zwischenspiel bildet sozusagen ein Drama im Drama. Mitunter finden sich mehrere Zwischenspiele in einem Stücke, deren jedes dann aber meist nur einszenig ist, wie z. B. in „Hildigardis Magnae comoedia" (1644), die drei solcher Zwischenspiele ohne jeden Zusammenhang unter sich sowohl wie mit der Haupthandlung enthält. Vereinzelt findet sich auch nur eine einszenige Einlage, wie in Herlicius' Vincentius Ladislaus (V, 2), in Laurembergs „de Raptu Orythiae" (1635). Nicht unerwähnt lassen möchte ich, daß gar nicht selten neben den dialektischen Zwischenspielen sich auch noch hochdeutsche in ein und demselben Drama finden: solche hochdeutsche Zwischenspiele neben den mundartlichen sind z. B. IV, 2 von Goebels „fart Jacobs" (1586), wo zwei Knechte, II, 7 von Dedekind-Bechmanns „Miles christianus" (1606), worin zwei Narren auftreten, II, 5 in Pfeffers „Esther" (1621), ebenfalls mit zwei Narren, u. a.

Interessant ist der Charakter der mit der Handlung in keinem Zusammenhang stehenden heiteren Zwischenspiele: sie sind nämlich nichts anderes als — Fastnachtsspiele, was schon Bolte (a. a. O. S. 8) — wenn auch nur ganz beiläufig — erwähnt. Da etwa um die Mitte des 16. Jahrhunderts im allgemeinen die selbständigen Fastnachtsspiele aufhören, um diese Zeit aber unsere Zwischenspiele anfangen aufzutreten, haben wir in ihnen tatsächlich „die Nachfolger der alten Fastnachtspossen", wie Bolte sie nennt, vor uns; die Fastnachtsspiele haben zwar

ihre Selbständigkeit verloren, leben aber weiter als Zwischenspiele in den ernsten, meist biblischen, Dramen. Daß unsere heiteren Interszenien wirklich die alten Fastnachtsspiele sind, dafür spricht zunächst die Gleichheit ihrer Themata: Verspottung der Bauern, ihre Trunksucht, Wirtshausszenen, Prügelszenen, der Bauern Schlauheit (sie betrügen die Städter), ehelicher Zwist u. ä., ferner der charakteristische Gruß beim Beginne des Spiels an das Publikum, der sich auch in den alten Fastnachtspossen, besonders den niederdeutschen, findet: „Godt gröte yuw, Heren allentsamen“ und ähnliche Begrüßungen; weiter sind ihr Charakter und ihre Anlage dieselben: sie sind meist mutwillig-ausgelassen. In einem Falle bin ich sogar in der Lage, eine teilweise geradezu wörtliche Übereinstimmung eines Zwischenspiels mit einem alten Fastnachtsspiel nachweisen zu können: es ist das Bauernzwischenspiel in Dedekind-Bechmanns „Miles christianus“ (1606), das ganze Partien aus dem im Anfang des 16. Jahrhunderts verfaßten Fastnachtsspiel von der Bauernbetrügerei, das im I. Bd. der Drucke des Vereins für niederdeutsche Sprachforschung (hrsg. von W. Seelmann, Norden und Leipzig 1885) S. 21 ff. abgedruckt ist[1]), zum Teil wörtlich entlehnt. Schon der Anfang ist ähnlich:

Fastnachtsspiel.	Dedekind-Bechmann.
„Godt gewe yw einen guden dach altomalen!“	„Goen dach, goen dach gy framen Lüde, Beschere yw de Laive Gott altomale hüde.

Auch der Grund des Kommens der Bauern ist der gleiche:

Henneke Rane:	Die Bauern sagen, sie seien hergeschickt:
Ick schold vesen burn dat vastelauendes Beer halen.“	„Dat wy ylig schölln dat vastelavent Bäier halen.“

Ferner ist die Erwähnung der Schlauheit der Bauern beiden Spielen nahezu wörtlich eigen:

„Ein schalck stekt ock wol in einem simpln burn“.	„De Buren vorwar sindt nicht vnwyse doren, Se haffen den Schalck ock hinder den Oren.“

[1]) Auch im XXIX. Bd. des Stuttg. liter. Ver., S. 961 ff.

Wörtlich übereinstimmend sind die Erzählungen der Bauern von ihrer Betrügerei gegen die Städter:

Fastnachtsspiel.	Dedekind-Bechmann.
Henneke:	Drewes:
„Ja, ick had tway siden specks van einr vinnigen su, Dar krech ick twe gude tunnen beers vör.	„Eck hadde tway Specksyden vanner finnigen Suw, Da kreig eck twe Tonne Bäirs vor.
	Kröger:
Vorwar ick dat ock wol seggen dör: Wen de Börgers vaken wüsten, wat se eten, De spise scholde en wol vordreten.“	Vorwar eck dat seggen dör, Wen de Börger Offt wüsten, wat se eten, De spiße scholde en wol verdreten.“
Ferner:	
Hans Meyer:	
„Ick vant nu einen doden hasen bi minen stege, De hadde wol achte dage dodt gewesen, Noch schade ydt em nicht einen vesen. Ick nam em dat yngeweide vth Vnd bestreck dat myt honerblodt Und verköffte en noch tho fründe bede.“	„Eck fand einen doden Hasen bym Stege, He was wol achte dage dodt wesen, Ed schade em avers nicht einen vesen. Ick nam em dat Ingeweyde outh Vnd bestreck dat met Honerblout, Vnd verkoffte on noch lieke wol.“

Die ohne Zusammenhang mitten in ein hochdeutsches Drama eingestreuten Zwischenspiele hatten unleugbar einen großen Nachteil: sie mußten dem Zuschauer das Verständnis der Haupthandlung erschweren, wenn nicht überhaupt unmöglich machen. Es hat daher auch nicht an Opposition gegen diese Art Interszenien gefehlt, nicht an dem Bestreben, die Zwischenspiele in — wenn auch nur losen — Zusammenhang mit der andern Handlung zu bringen. Loccius (in der Vorrede zu seinem Drama vom verlorenen Sohne, 1619) weist ausdrücklich die zusammenhangslosen Einlagen zurück: Er spricht, wie schon erwähnt, von ihrer Beliebtheit, und fährt fort: „. . . wozu (zu den Interszenien nämlich) die Autores vielmahle Bawrenauffzüge, die keine verwand oder gemeinschafft mit den Comoedien haben, zu gebrauchen pflegen. Wann solches aber, wie menniglich nachgeben muß, sich nicht wol untereinander reimet, als habe ich solche schertz

oder auffzüge dazwischen einbringen wollen, die sich mit der vorhabenden Comoedia reimeten, der Hoffnung, es würde beydes dem Actori, sowol auch den Spectatoribus damit gedienet sein.“ Für unbedingt notwendig hält er indes die Einlagen überhaupt nicht, und es ist interessant, seinen Rat zu hören, den er diesbezüglich gibt; er fährt nämlich nach den eben zitierten Worten gleich fort: „Im fall aber jemandt mit einer solchen Catonischen ernsthafftigkeit angesehen were, daß er solchen zwar kurtzweiligen, aber dennoch nicht ungebürlichen schertz nicht lesen noch anhören möchte, der kan dieselben Scenen oder bletter fürbeyschlagen oder mag sie meinethalber wol gar außreissen, wil darumb keinen streit mit jemandt anheben.“ Locke steht mit seinem Bestreben, die mundartlichen Partien mit der Haupthandlung irgendwie zu verknüpfen, bei weitem nicht allein da. In einigen Fällen sind selbst die an und für sich keine Beziehung zur Handlung aufweisenden Zwischenspiele mit ihr dennoch dadurch verbunden, daß sie den Zweck haben, einen grellen Kontrast zu ihr zu bieten, wie die unerquicklichen Ehezwistigkeiten der Bauern in Butovius' „Isaac“ (1600) und Schlues „Isaac“ (1606) gegenüber dem friedlichen, gottwohlgefälligen Leben Abrahams und der Seinigen; oder sie schließen sich, wenn auch nur lose, an die vorhergehenden Szenen der Haupthandlung an, wie das Zwischenspiel V, 1 in Pondos „Griseldis“, oder sollen die Handlung des Dramas ergänzen, Dinge weiter ausführen, die im eigentlichen Stücke nur allgemeiner dargelegt sind, wie die Soldatenszenen in Rists die Zustände und Wirren des dreißigjährigen Krieges behandelnden Schauspielen. Wir haben also in Rists Interszenien, streng genommen, schon keine reinen, völlig außer Beziehung zur Haupthandlung stehenden Szenen vor uns.

Es giebt aber auch eine ganze Reihe Fälle, wo — und das ist das Wichtigste — die dialektischen Rollen schon in vollem Zusammenhange mit der Haupthandlung stehen, einen wesentlichen Teil von ihr bilden, genau wie im modernen deutschen Drama; solche Rollen sind z. B.: Die Eltern der Griseldis in Pondos Griseldisdrama, die Eltern Friedeberts in desselben Dichters „Speculum puerorum“ (1596), Abraham, Isaak, Jehova usw. in Schlues „Isaac“, der Bauer und die Schweinehirtin in Herlicius' „Musicomastix“ (1606), der niederdeutsche Fahnen-

junker in Kobers „Idea Militis vere Christiani", Knecht und Magd in Rollenhagens „Amantes amentes" (1609), die Bauern im „Indulgentiarius confusus" (1618) und im „Monetarius seditiosus" (1625) von M. Rinckart, der Knecht in Rists Depositionsspiel (1655), der falsche Prinz im „Prinz von Arkadien" (1701), der „Gemeinboth" in Stoppes Drama von 1732, der Leutnant in Brandes' „Hans von Zanow" (1785) u. a., ja Abraham und die Seinigen in Schlues „Isaac", Knecht und Magd bei Rollenhagen, der Knecht in Rists Depositionsspiel, der falsche Prinz im „Prinz von Arkadien", der Gemeindebote bei Stoppe, der Leutnant in Brandes' Stücke stehen geradezu im Mittelpunkte der ganzen Handlung, sind ihre Hauptpersonen. Mitunter finden sich aber in ein und demselben Drama neben den im Zusammenhange mit der Handlung stehenden dialektischen Rollen zugleich auch solche ohne Beziehung zu ihr, also reine Zwischenspiele, wie II, 7; III, 9; V, 1 in Pondos „Griseldis", ferner in Schlues „Isaac" u. a.

Endlich sei schon hier darauf aufmerksam gemacht, daß oft gerade die Dialektpartien der Schauspiele des 16. und 17. Jahrhunderts auch rein kulturgeschichtlich bedeutend sind. Wir sehen in ihnen das Leben und Treiben des deutschen Volkes im Spiegelbilde der dramatischen Literatur: wir lernen vor allem das Leben der Bauern kennen, ihre Leiden unter der Knute der Herren, die sie mit Lasten und Abgabeforderungen oft bis aufs Blut aussaugen (z. B. in Christian Schoens „Isaacs Freyschafft" [1599]; Nendorfs „Asotus" [1608]; Rinckarts „Monetarius seditiosus" [1625]; Schottelius' „Friedens Sieg" [1648]), ferner die Leiden der Bauern unter dem Übermute der Soldaten im Dreißigjährigen Kriege (z. B. in Böhmes „Holofern" [1618]; Fridericis „Tobias" [1637], in Rists Dramen), weiter Klagen über Teurung: daß man für teures Geld wenig und schlechte Ware bekomme (Böhmes „Tobias"), Klagen über die Faulheit und die Ansprüche des Gesindes (schon in Pondos „Speculum puerorum", 1596; in Böhmes „Acolast", 1618) und manche andere kulturgeschichtlich beachtenswerte Einzelheiten.

C. Sprachliche Hilfsmittel zur Erreichung bestimmter Wirkungen im Drama vor dem Auftreten der Verwendung der Mundart.

Weinhold[1]) weist darauf hin, daß man lange vor Schaffung einer Einheitssprache, schon im 13. Jahrhundert, auf die Eigentümlichkeiten der Dialekte aufmerksam gewesen sei (Renner: Bamberger Ausg. St. 245)[2]) und damals das Sächseln und Flämeln zum vollen Bilde lächerlicher Modebengel gebraucht habe, so z. B. im „Helmbrecht" (vgl. Haupts Zeitschr. IV, 346 ff.); im Drama indes vermag Weinhold diesen Brauch vor dem 16. Jahrhundert nicht nachzuweisen. Auch ich kann hier die bewußte Heranziehung der Mundart zu bestimmten Zwecken erst im 16. Jahrhundert, und zwar auch erst mit Beispielen aus dessen zweiter Hälfte, belegen.[3]) Gleichwohl bediente man sich auch schon früher im Drama nicht selten sprachlicher Mittel, um eine gewisse, meist komische, Wirkung zu erzielen: der fremden Sprachen, der Sprachmischung und des Kauderwelsch. Die Komik bei Anwendung fremder Sprachen beruht darauf, daß die so gesprochenen Worte von den andern Personen falsch verstanden und verdreht werden; das ist z B. der Fall in der bei Mone („Altdeutsche Schauspiele", Quedlinburg 1841) gedruckten „Auferstehung Christi", wo S. 134 der Knecht Rubin die lateinisch gesungenen Worte der drei Marien falsch versteht, oder in Nr. XIX des II. Bandes der von O. Zingerle herausgegebenen „Sterzinger Spiele, nach Aufzeichnungen des Vigil Raber" (Wien 1886), wo ein Arzt auftritt: „Der artzt spricht und helt sich auf welsch manier" lautet die Bühnenanweisung; schon seine Haltung und der Klang seiner eigenartigen Sprache mußte komisch wirken; noch mehr aber, daß er von den andern fortwährend mißverstanden wird (so Vers 73, 128, 140 usw.). Der Sprachmischung bedient sich z. B. im 107. Stücke, Bd. 29 der Fastnachtsspiele aus dem 15. Jahr-

[1]) Das Komische im altdeutsch. Schauspiel (Gosches Jahrb. f. Liter.-Gesch., Berlin 1865) I, S. 1—44.

[2]) Weinhold, S. 13.

[3]) Vgl. auch z. B. Behaghel: Die deutscke Sprache, S. 71. Gesch. der deutsch. Spr. in Pauls Grundriß I, 2. Aufl., Straßb. 1901, S. 674.

hundert (hrsg. von Keller im Stuttgarter literar. Ver.) der „Beschluß“ des Spiels (S. 850):

„Finis
Am fritag ist man kein schwinis.
In culo statt michi crinis.
Vis tu videre oportet te lumen habere.
Amen.
Katz sitzt uff dem tramen.“

Eine Art Kauderwelsch sprechen mitunter die Teufel; so im 111. Stück der Kellerschen Sammlung: Ein Schön Spil von Fraw Jutten, S. 902 und 904, wo ihre Reden offenbar zur Verstärkung des Schauerlichen der Situation, mit unverständlichen Worten untermischt sind; solches Kauderwelsch ist auch der Segensspruch Lucifers über seine Gesellen, ehe sie auf die Erde gehen, Jutta zu verführen:

„Olleid molleid prapil crapil morad
Sorut lichat michat merum serum rophat.“

Mit besonderer Vorliebe wurde auch die hebräische Sprache der Juden in den geistlichen Spielen schon sehr früh verwendet[1]) in einem Innsbrucker Osterspiel des 14. Jahrhunderts eröffnen die Juden ihre Ratsversammlung mit einem Chorgesang, der aus einem unverständlichen Gemisch von lateinischen und verdrehten hebräischen Worten besteht[2]), eine Tiroler Sammlung etwa aus dem Jahre 1500 enthält ein Himmelfahrtsspiel, worin der Archisynagogus einen Judenjüngling im jüdischen Jargon beten lehrt.[3]) Die Verspottung der Juden in ihrer Sprache findet sich auch in den Fastnachtsspielen: Im „Kaiser Konstantinus“[4]) (hrsg. von Keller im 29. Bd. des Stuttg. liter. Ver., 796 ff.), wo fünf Judenpaare in einem Jargon singen, der hebräisch, lateinisch und wie gar keine Sprache klingt; im „Herzog von Burgund“[5]) (Keller, S. 175) ruft der falsche Messias eine Menge hebräischer

[1]) Vgl. Weinhold: Das Komische im altdeutsch. Schauspiel. H. Karrington: Die Figur des Juden in der dramat. Literatur des 18. Jahrhunderts; Heidelb. 1897.

[2]) Karrington, S. 7; Kreizenach: Gesch. des neneren Dramas, I, S. 244 (1893).

[3]) Karrington, S. 8; Kreizenach, S. 244 ff.

[4]) Karrington, S. 8; Weinhold, S. 12.

[5]) Weinhold, S. 12.

Namen in einem Fluche aus, und der heidnische Richter spricht das Urteil in seltsamer Sprache, welche der Hofmeister sofort verdeutscht u. dgl. m. Müssen wir in all diesen Fällen überhaupt das Bestreben sehen, die Personen auch durch die Sprechweise zu charakterisieren, finden wir in Rebhuhns „Susanna" von 1536[1]) sogar den Versuch, die Sprache der kleinen Kinder nachzubilden[2]): in ihr redet Susannens Töchterlein Jahel. Als ihr Brüderchen den Vater beim Abschiede bittet, ihm etwas mitzubringen (I, 2), verlangt in kindischem Lallen auch Jahel danach:

„Mie auch, mie auch, lieb vate mein,
Bingt was, das gulden ist und fein."

Als ihre Mutter bei der Verleumdung durch die Ältesten in Klagen ausbricht (III, 3) fragt Jahel:

„We hat euch tan lieb memmelein?"

Und als der Scherge Giezi die Kleine tröstet, ihre Mutter werde schon wiederkehren, meint Jahel:

„Nee, nee, ye wed ye ettwas ton."

Endlich verspricht sie nach der Mutter Rückkehr, gleich ihrem Brüderchen, fromm und gehorsam zu sein."

„Ich auch wil fumb und thosam sein."

Damit bin ich bei den zu besprechenden Dramen angelangt.

---

[1]) Hrsg. im 49. Bd. des Stuttg. lit. Ver.

[2]) Vgl. Genée, S. 164; Zeitschr. f. deutsche Philol., XI, S. 161. Wenigstens ganz leise angedeutet ist die Kindersprache noch in Goethes „Götz von Berlichingen" (I. Akt; Szene auf Schloß Jaxthausen; Anfang).

Inhaltsübersicht.

A. Allgemeine Vorbemerkungen (Begrenzung des Themas) . . 3— 6
B. Ergebnisse der Untersuchung . . . . . 7—28
C. Die sprachlichen Hilfsmittel zur Erreichung bestimmter Wirkungen im Drama vor der Verwendung der Mundart 29—31
D. Literargeschichtliche Besprechung und Würdigung der mundartlichen Bestandteile in den hochdeutschen Dramen vom Ende des 16. bis gegen das Ende des 18. Jahrhunderts . . . . . 31 ff.
I. Die Mundart im hochdeutschen Drama des 16. Jahrhunderts . . . . . 31—79
1. Dramen verschiedener Dichter . . . . . 31—46
2. Die Dramen des Herzogs Heinrich Julius v. Braunschweig und seiner Nachahmer. . . 46—61
3. Die Dramen Georg Pondos (Pfund) . . . . 62—79
II. Das 17. Jahrhundert . . . . . 00 ff.
1. Die Zeit vor dem 30jähr. Kriege . . . . . 00—00
2. Die Zeit des Krieges . . . . . 00—00
a) Die Dramen, deren mundartliche Bestandteile Bilder aus dem Kriege vorführen . . 00—00
b) Die Reformationsdramen Martin Rinckarts 000—000
c) Die Dramen, deren mundartliche Partien in keiner Beziehung zu diesen Ereignissen stehen . . . . . 000—000
3. Die Zeit nach dem Kriege bis zur Wende des Jahrhunderts . . . . . 000—000
III. Die Oper an der Wende des 17./18. Jahrhunderts 000—000
IV. Die Mundart im hochdeutschen Drama des 18. Jahrhunderts . . . . . 000—000
E. Verzeichnis der zur Untersuchung herangezogenen Dramen; zeitlich geordnet . . . . . 000—000
F. Anhang: Ein handschriftlicher Brief Jacob Grimms . . 000—000

Verzeichnis der benutzten Bibliotheken:

Berlin: Königl. Bibliothek.
Bonn: Königl. Universitätsbibliothek.
Breslau: Königl. u. Universitätsbibliothek.
Breslau: Stadtbibliothek.
Darmstadt: Großherzogl. Hofbibliothek.
Dresden: Königl. öffentliche Bibliothek.
Göttingen: Königl. Universitätsbibliothek.
Hamburg: Stadtbibliothek.
Hannover: Königl. u. Provinzial-Bibliothek.
Innsbruck: Bibliothek des Ferdinandeums.
Rostock: Königl. Universitätsbibliothek.
Straßburg: Königl. Universitäts- u. Landesbibliothek.
Stuttgart: Königl. Landesbibliothek.
Weimar: Großherzogl. Bibliothek.
Wolfenbüttel: Herzogl. Bibliothek.

Den Verwaltungen dieser Bibliotheken dankt der Verfasser für ihre freundliche Unterstützung seiner Arbeit durch Vermittelung seltener Drucke.

Abkürzungen:

ADB = Allgemeine deutsche Biographie.
DLD = Deutsche Literaturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts in Neudrucken, hrsg. von Bernh. Seuffert und Aug. Sauer.
Ex. = Exemplar.
Goedeke: Goedeke, Grundriß zur Gesch. der deutsch. Literatur.
JBL = Jahresberichte für neuere deutsche Lit.-Gesch.
Ndr = Neudrucke deutscher Literaturwerke des 16. u. 17. Jahrhunderts, hrsg. von Wilhelm Braune (genannt: Hallesche Neudrucke).
NJ = Jahrbuch des Vereins für niederdeutsche Sprachforschung.
hd. = hochdeutsch.
nd. = niederdeutsch.
thür. = thüringisch.
schles. = schlesisch.
schwäb. = schwäbisch.

Lebenslauf.

Ich, Alfred Lowack, katholischen Bekenntnisses, bin geboren am 16. März 1881 zu Schweidnitz, als Sohn des jetzt verstorbenen Rektors Arthur Lowack und seiner noch lebenden Ehefrau Agnes, geb. Goldalmer. Meine Schulbildung erhielt ich in den Elementarschulen zu Schweidnitz, Reichenbach und Frankenstein, auf dem Progymnasium zu Frankenstein und dem Gymnasium zu Patschkau, wo ich Ostern 1901 die Reifeprüfung bestand. Seitdem studierte ich in Breslau vor allem Deutsch, Geschichte und Philosophie. Am 18. und 21. Juli 1905 bestand ich das Examen rigorosum.

Die Vorlesungen und Seminarübungen folgender Herren Professoren und Dozenten habe ich besucht:

Baumgartner, Bohn, Caro (†), Cichorius, Ebbinghaus, Frech, Freudenthal, Grünhagen, Hoffmann, Kampers, Kaufmann, Koch, Krawutzcky, Norden, Partsch, Sarrazin, Schücking, Schulte, Semrau, Siebs, Skutsch, Stern, Storch, Vogt, Wünsch, Zacher.

Allen genannten Herren danke ich herzlich für die von ihnen empfangene Belehrung. Vor allem aber fühle ich mich Herrn Prof. Dr. Max Koch verpflichtet; ihm danke ich auch die Anregung zur vorliegenden Arbeit. Auch Herrn Bibliothekar Dr. Max Hippe bin ich für schätzenswerte Mitteilungen großen Dank schuldig.